

CARACTERÍSTICAS Y ARTICULACIÓN DEL ESPACIO DEL MUNDO TERRENAL Y DEL ESPACIO DEL MÁS ALLÁ EN LOS *MILAGROS DE NUESTRA SEÑORA*

Hace veinte años, Alain Varaschin publicaba un artículo titulado "El tiempo y el espacio en Gonzalo de Berceo"¹. El estudio concierne toda la obra, y se centra en la persona del poeta, proponiéndose Alain Varaschin aclarar la mentalidad de Berceo gracias al análisis de las "herramientas mentales" que son la concepción del tiempo y del espacio. En lo que toca al segundo elemento, dicho estudioso se dedica a recoger en los textos los indicios evocadores del espacio inmediato que rodea a Berceo, la aprehensión corpórea de este espacio, sus dimensiones, la relación de posesión que tiene el hombre con aquel espacio, sus esfuerzos por dominarlo, etc., y remata su artículo con un catálogo de la toponimia Berceana.

Nuestro propósito, en el presente estudio, difiere del de Alain Varaschin, no sólo por limitarse nuestro campo de observación a los *Milagros de Nuestra Señora*², sino porque no nos interesamos por la descripción del espacio topográfico del mundo real que rodea al poeta, sino por un aspecto muy preciso del mundo de la ficción marial, o sea cómo se pasa, en el texto, de la evocación del mundo terrenal a la del más allá.

En efecto, el texto de Berceo remite a dos clases de espacios narrados: el espacio terrenal en el que se desarrolla la vida de los personajes descritos y donde se cometen los pecados, y el espacio del más allá, o sea la escena espiritual, en que se juzgan las acciones humanas. Intentaremos definirlos, apreciando su grado de precisión descriptiva, fijándonos en los procedimientos que permiten el paso de un espacio al otro en la narración, e interesándonos en la comunicación o no comunicación entre los diversos elementos de la topografía devota Berceana, considerando que la escena del más allá se subdivide no sólo entre el paraíso de los santos y la residencia de los diablos, sino en otros dos subespacios: el "descanso" de los justos y el purgatorio de los pecadores, cuyas características descriptivas literarias trataremos de contraponer.

La estructura básica de cada poema de la obra (la relación por el narrador de un milagro ocurrido merced a la intercesión marial) nos garantiza la presencia en cada texto de alusiones conjuntas a la escena del mundo terrenal y a la del más allá.

Las modalidades con las que el relato nos permite acceder a la escena del más allá son dos: sea seguimos los pasos del alma de un difunto, lo que lleva lógicamente el relato a la escena espiritual, sea el más allá se manifiesta bajo la forma de una visita de uno de sus moradores, la Virgen las más veces.

Poquísimos son los casos en que el diablo irrumpe físicamente en medio del mundo de los humanos, para tentarlos. Citemos esos pocos ejemplos. El primero ocurre en el

¹Alain Varaschin, «Le temps et l'espace dans Gonzalo de Berceo», *Langues Néo-Latines*, 72, 1978, 23-82.

²Sacamos los textos citados de: Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. de Michael Gerli, *Letras Hispánicas*, 224, Madrid, Cátedra, 1987. Citamos los textos por el título y el número que tienen en esta edición. Indicamos a continuación el número de la estrofa, sin precisar el del verso para aligerar la presentación.

milagro VIII, *El romero engannado por el enemigo malo*, donde el diablo tiene que disfrazarse de santo (toma la apariencia de Santiago) para provocar la caída de su víctima, el romero, apareciéndosele en medio del camino que le lleva a Compostela. No adopta el Diablo una apariencia humana sino la de otro morador del más allá.

El segundo caso es el encuentro de Teófilo con la corte de Belzebut (*De cómo Teófilo fizo carta...* milagro XXV), en la encrucijada de unas carreteras, para firmar el consabido pacto de obediencia a las potencias diabólicas. En este milagro, el diablo aparece bajo su propia identidad y de modo perceptible para unos ojos humanos, pero necesita de una intervención ajena, en este caso, el conjuro de un "mal judío", para acceder a la escena de los hombres, como si no tuviera acceso directo *motu proprio* al espacio ocupado por los seres vivos. Recordemos que el milagro de Teófilo no fue sacado de la misma fuente que los demás milagros (*Miracula Beate Marie Virginis*), circunstancia que puede explicar este caso único de aparición del Diablo bajo su propia apariencia en el mundo de los humanos.

Situación totalmente distinta es la del texto titulado *El Sacristán fornicario*, donde los diablos vienen a apoderarse del alma del monje pecador que se anegó cruzando un río, cuando iba a saciar su lujuria. Verdad es que los diablos irrumpen en el relato, pero sólo se presentan después de la muerte, cuando el alma emprende su camino hacia el más allá. La rapidez de la narración nos da la impresión de que los diablos vienen a arrancarle el alma al sacristán en el mismo sitio en el que se anegó, sugiriéndose, de modo muy interesante para la escenificación dramática, la impaciencia de los seres infernales por apoderarse de un alma tan sabrosa, pero a diferencia de los dos casos evocados anteriormente, no hay propiamente "aparición" diabólica. Esta manifestación de la escena espiritual es invisible para los testigos humanos y sólo es asequible al narrador omnisciente.

Tampoco se puede considerar como aparición del diablo en el mundo terrenal la mención que se hace en el mismo poema (II, 78) de la corrupción que logra provocar el diablo en el alma del sacristán ("Tanto pudo bullir el sutil avversario / que corrompió al monge, fizolo fornicario"): la tentación diabólica se sitúa en el escenario interior del alma.

En cambio, auténtica y triple aparición diabólica se manifiesta ante los ojos etílicos del monje embriagado (XX, 465) con intención de "zancajada poner[le]", pero es una aparición bajo otro tipo de disfraz, el de la forma animal (un toro, un "can", un león).

Con este breve repaso, hemos podido comprobar cómo las apariciones del diablo en el espacio físico del mundo terrenal son poco numerosas. Ocurren preferentemente en el espacio trivial de un camino, como en *El romero engannado por el enemigo malo* (VIII, 188): "Paróseli delante en medio un sendero", y están siempre relacionadas con una restricción (necesidad de un conjuro o de un disfraz), lo que parece sugerir cierta dificultad de acceso a la escena de los humanos, una libertad condicional y limitada.

Al revés, la Virgen, con la familiaridad propia de la mentalidad medioeval, tiene permiso permanente para irrumpir en el mundo terrenal, con el propósito de darles consejos a sus protegidos, traerles consolación (IV, *El galardón de la Virgen*), defenderlos contra la agresión del "enemigo" (XX, *El monje embriagado*) o para explayar con brutalidad sus reproches o sus intenciones de castigo, si no le obedecen pronto (III, *El clérigo y la flor*; IX, *El clérigo simple*; y sobre todo XV, *El novio y la Virgen*). Observamos que Jesucristo no aparece en la escena terrenal, ni aparecen tampoco los santos: la Virgen tiene la exclusiva de estas intervenciones, es la auténtica "viajante" encargada de los intereses humanos:

"Quiero yo que mi vían, salvar algún cuitado, / esso es mi delicio, mi officio usado" (XX, 485).

Pero estas irrupciones, sean benevolentes (XIII, *El nuevo obispo de Pavía*), sean vengativas, suelen ocurrir en sitios preferenciales. La alta concepción que tiene Berceo de la condición espiritual de la Virgen exige unos puntos de contacto elevados física o espiritualmente, que le permiten comunicarse con los hombres sin desmerecer. Estos lugares pueden ser, por supuesto, los lugares consagrados. El Novio, camino de reunirse con su novia, se detiene a hacer una pausa en una iglesia para pensar mejor el alcance del desaguizado que está cometiendo, al dejar su específica devoción a la Virgen para caer en los lazos banales del matrimonio. La Gloriosa le aparece con gran violencia verbal para increparle su mala elección, expresándose en el ámbito protegido que es el recinto de una iglesia con todas sus puertas cerradas.

De modo parecido, la Virgen se manifiesta en el secreto del oratorio de la abadesa preñada (*De cómo una abbadesa fue preñada et por su conbento fue acusada et después por la Virgen librada*, XXI), reconstituyéndose en este poema el espacio privilegiado de la Anunciación.

También suele escoger cuidadosamente la Virgen, tal como la concibe Berceo, a los hombres a quienes aparece: en *El nuevo obispo de Pavía*, manifiesta su voluntad a "un omne católico bien de religión" (XIII, 308). En *El prior de San Salvador y el Sacristán Uberto*, la voz del difunto (otra forma de expresión del más allá) se hace oír por un "sacristán cuerdo e sin follía" (XII, 287). En *El clérigo y la flor*, las exigencias mariales se destinan a "un clérigo de buen entendimiento" (III, 105). En *El clérigo simple*, María se dirige al obispo local (IX), etc. Esta selectividad se explicaría por la necesidad, entre los autores de la literatura marial, de demostrar doblemente la excelencia de la Virgen por la excelencia de sus interlocutores.

Estas "eminencias" en la jerarquía eclesiástica, o en la acendrada devoción, encuentran su correspondencia a nivel espacial: San Ildefonso, dechado de perfecciones morales y personalidad excelsa, está a punto de cumplir su función más santa (decir misa) y está en una posición espacialmente elevada "en su preciosa cátedra se sedíe asentado" (58), cuando la Virgen le galardona con su amena aparición. Este trono espiritual ocupado por el santo obispo lo eleva encima de sus congéneres y favorece el contacto con el más allá. En *Cristo y los judíos de Toledo* (XVIII), la aparición vocal de la Virgen exige el mismo tipo de circunstancias: una misa dicha por el obispo.

Marcado o no en el espacio físico, el motivo de la eminencia es un elemento espacial simbólico que parece expresar la elevación de la espiritualidad. A veces esta impresión de elevación se logra gracias a la genuflexión del interlocutor: el sacristán fornicador (II, 77), cada vez que sale del convento, "Facié a la su statua en enclín cada día, / fíncava los enojos, dicié: 'Ave María'", lo que devuelve a la Virgen una posición espacial elevada respecto a su devoto.

El espacio espiritual santificado, con tal que conserve la idea de elevación, puede limitarse a unas dimensiones muy estrechas como las del espacio inmediato que rodea una imagen. En *La imagen respetada por el incendio* (XIV), se queman íntegramente iglesia y monasterio, excepto la estatua de la Virgen y el velo que la protege: "Maguer que fue el fuego tan fuert e tan quemant / Nin plegó a la duenna, nin plegó al ifant, / Nin plegó al flabello que colgava delant" (324). Pero esta estatua era doblemente dignificada por el

motivo espacial de la "eminencia", por estar a la vez en el altar (318), y "en su trono posada" (319).

Después de haber evocado brevemente cómo unos personajes de la escena espiritual irrumpen en la escena humana, veamos el fenómeno simétrico inverso, que consiste en la común situación según la cual se muere un hombre y su alma abandona el mundo terrenal, pasando a la escena espiritual, sea para acceder a la felicidad de los bienaventurados (IV, *El galardón de la Virgen*; V, *El Pobre caritativo*), sea para encontrarse brutalmente expuesta a los tormentos de los diablos (II, *El sacristán fornicario*; X, *Los dos hermanos*).

En el caso de los elegidos, este paso se traduce por una ascensión del alma, tópico en el cual no insistiremos, por encontrarse constantemente repetido en las páginas de los *Milagros* (IV, 129): "Prísola la Gloriosa, de los cielos Reina, / [...] / prisiéronla los ángeles con la gracia divina, / leváronla al Cielo do el bien nunca fina".

Escogemos esta cita, entre otras muchas, porque subraya que tanto los ángeles como la Virgen se encargan del *transporte* del alma.

En el caso de las almas pecadoras, en cambio, el alma no se encuentra inmediatamente en el definitivo infierno, que se evoca sólo dos veces y brevemente en *Los dos hermanos* (X, 248): Estevan ve el alma de su hermano Peidro que yace en el purgatorio, "cerca de la posada, / do nunca verí cosa de que fuesse pagada, / nin verí sol ni luna nin buena ruciada, / e serí en tiniebra como emparedada." El "vátrato, de deleit bien vacío" (II, 85) es evocado también en el *Milagro XXV* (802) por Teófilo que suplica a la Virgen que vaya a rescatar, en el fondo del infierno, la desgraciada carta que firmó con el diablo. María se indigna: "Non querrié el mi Fijo por tu pleitesía / descender al infierno, prender tal romería, / ca es logar fediondo, fedionda confradría / sólo en sometérgelo serí grand osadía".

Lugar de donde ninguna alma puede volver, el infierno sólo entreabre sus puertas a la Virgen que, finalmente, devuelve a Teófilo la carta infernal que le angustiaba tanto. Sin embargo, Berceo, muy parco en la evocación de los sitios infernales, no describe la visita de María a los infiernos, visita de la que nos enteramos sólo por su feliz resultado.

Al revés, el purgatorio, aunque designado por su nombre sólo una vez en toda la obra (X, *Los dos hermanos*, 241), merece abundantes descripciones, quizás por ser un lugar de donde pueden volver las almas, una vez purgada su pena, lo que les permite dar un testimonio literariamente aprovechable de su experiencia, y quizás por ser el ámbito privilegiado de los combates que libran los diversos moradores de la escena espiritual, para apoderarse de las almas y llevárselas al infierno o al Paraíso. Dotado de todos los tormentos infernales (246, 247) aplicados por los mismos diablos (247) que en el infierno, el purgatorio se describe como una clase de "infierno reversible", lugar de indeterminación propicio para la escenificación de luchas espectaculares. Contrasta la casi innominación del purgatorio (se le designa con perífrasis como el "exilio" o "áspero logar" (XII, *El prior de San Salvador y el sacristán Uberto*, 286), con la importancia de sus descripciones y de su alcance dramático.

El purgatorio de los *Milagros* se define a la vez por ser un lugar donde "se quedan" (de modo temporario) las almas de los pecadores, y un lugar por donde "pasan" las almas que los diablos van llevando al infierno definitivo. Doblemente lugar de tránsito, el purgatorio consta de unos parajes donde se aplican los tormentos, y de un camino desde el cual dichos parajes están visibles, reproduciéndose la topografía de las carreteras del mundo

terrenal. La duración del recorrido de las almas por ese camino les permite a la vez ver y ser vistas. Estevan "vio a su ermano con otros peccadores, / do sedí el mezquino en muy malos sudores" (247), pero él mismo "es visto" por los moradores del paraíso: "Violo san Laurencio, católo feamiente" (242), "Vio'l sancta Agnés [...] cató'l con rostro tuerto" (243). Esta condición de lugar continuamente bajo observación, en la topografía imaginaria de Berceo, se explicará, a nuestro parecer, por el valor didáctico que cobra el espectáculo del purgatorio para los oyentes de aquellos relatos.

Felizmente para las almas pecadoras, las miradas celestiales no se muestran siempre tan severas como las de San Laurencio y Sancta Agnés, que, por otra parte terminarán por interceder a favor de Estevan. El tiempo que las almas tardan en recorrer el camino del purgatorio es una posibilidad de rescate, la última posibilidad para que las potencias celestiales salven al condenado. Esta carretera infernal se define, pues, a la vez como "tiempo", un tiempo dramáticamente aprovechable, y como "espacio" (XI, *El labrador avaro*, 279): "Vidiéronla los ángeles seer desamparada, / de piedes e de manos con sogas bien atada; / sedí como oveja que yaze enzarzada, / fueron e adussiéronla pora la su majada".

Otro ejemplo valioso de rescate de un alma a partir de una mirada de un morador del cielo figura en *El romero engannado por el enemigo malo* (VIII, 197-198), donde se evoca la agitación del enjambre de diablos: "El que dio el consejo con sus atenedores, / los grandes e los chicos, menudos e mayores, / travaron de la alma los falsos traidores, / levávanla al fuego, a los malos suores. / Ellos que la levavan non de buena manera, / víolo Sanctiago cuyo romeo era; / issiólis a grand priessa luego a la carrera, / paróselis delante enna az delantera".

La topografía del purgatorio que se dibuja en el imaginario de Berceo será el "antitipo" del camino santo de la peregrinación (802). Va desplegándose en el espacio de modo simétrico inverso al camino de Santiago. Es también un renovado *via crucis* que sería de muy mal gusto proponer a Cristo ("non querrié el mi Fijo [...] / descender al infierno, prender tal romería, / [...], sólo en sometérgelo serié grand osadía" (802).

Señalemos que, entre los efectos de simetría que informan la composición de los *Milagros*, el espacio terrenal también tiene su *via crucis*, como es el penoso recorrido emprendido por el monje embriagado, desde la bodega del convento a su cama, pasando por la iglesia, recorrido en el que cae tres veces asaltado por visiones horribles del demonio (XX, *El monje embriagado*).

Imagen simétrica inversa de la romería, lugar de todas las pulsiones escópicas, espacio ambiguo ("lugar donde quedarse" y "lugar por donde pasar"), espacio que es a la vez tiempo, - el doble tiempo de la esperanza del rescate y de la desesperación del tormento -, lugar casi innominado, el purgatorio es una noción aún no totalmente definida en esta obra de Berceo, como tampoco lo es en todo el siglo trece, siglo en el que emerge precisamente esta noción.

El que la Virgen intervenga frecuentemente en el mundo terrenal, y ella y los ángeles en el purgatorio (parajes y camino), reduce las ocasiones de describir la morada celestial. Sin embargo, en una parte de la acción (esencialmente cuando se trata de ir a suplicar a Cristo) aparecen desplazamientos internos que nos hacen percibir la inmensidad del paraíso y su subdivisión en diversos espacios. Parece que Jesucristo goza de un espacio propio. En *El monje y San Pedro* (VII), el santo va a solicitar a Jesucristo (165-6), a las Virtudes (167), a

la Gloriosa (168). Todas se van a ver a Cristo (169): "*Fueron* ellas a Christo con gran suplicación, / por la alma del monge ficiéron oración. / Quando vido don Christo la Madre Gloriosa, / e de las sus amigas *processión* tan preciosa, / *issió* a recebirlas de manera fermosa.

En la escena espiritual, las comunicaciones entre el espacio de la bienaventuranza (lo alto, arriba), por una parte y, por otra, las instancias infernales (lo bajo, abajo), se hace con mucha facilidad, pero de modo unidireccional. Resultaría *contra natura* y, por lo tanto, no se produce nunca, una visita desde abajo hacia arriba: los diablos están confinados en sus zahurdas. En cambio, frecuentísimas son las visitas en el otro sentido, no sólo de la Virgen, sino de los santos y de los Ángeles que van a intentar todo tipo de intervenciones en el mundo infernal. La Virgen ejerce habitualmente de benefactora por estos parajes, hasta el punto de que el purgatorio parece uno de sus lugares de paseo preferidos: el mal prior le cuenta al buen sacristán, con su voz de ultratumba (XII, *El prior de San Salvador y el Sacristán Uberto*), 296-9, que padecía en el purgatorio cuando: "[mas] ovo a passar por y Sancta María. / Prísome por la mano e levóme consigo, / levóme al lugar temprado e abrigo; / tollióme de la premia del mortal enemigo, / púsom en lugar do viviré sin peligro. / Caí en dulz vergel cerca de dulz colmena, / do nunqua veré mengua de yantar ni de cena".

Tal ejemplo es muy ilustrativo de los amplios desplazamientos de la Virgen por el espacio berceano: va del purgatorio al descanso de los justos, lugar que comentaremos más adelante.

Estas visitas, sin posible reciprocidad, de las entidades santas a los aledaños del infierno se describen de modo muy banal, con verbos que evocan el descenso (II, 86, *El sacristán fornicario*: "Mientras que los diablos la [el alma] trayén com a pella / vidiéronla los ángeles, descendieron a ella"). Se dibuja, pues, muy clásicamente, un espacio con dos niveles, pero con inmediato acceso del uno al otro por parte de los moradores bienaventurados. Hay más: notamos que este acceso se hace con tanta facilidad que ni siquiera se menciona, en la mayoría de los casos, el movimiento de descenso: "*Acorrió* la Gloriosa" (II, 88, a). Asimismo, en *El romero engañado por el enemigo malo*, "travaron de la alma los falsos traidores, / y levávanla al fuego a los malos suores (VIII, 197), "ellos que la levavan, non de buena manera, / viólo Sanctiago cuyo romeo era; / *issiólis a grand priesa* luego a la carrera, / paróselis delante enna az delantera" (198).

Si el desplazamiento de los personajes infernales al Paraíso es intrínsecamente imposible, las almas pueden beneficiarse, en casos excepcionales (ahí está el milagro) de un viaje que las conduce del purgatorio al paraíso, como en el caso susmencionado del alma del mal prior rescatada después de un año por la Virgen, que la instala entre los justos (XII). Pero, éste es un caso único. Habitualmente, en efecto, cuando se le proporciona a un alma pecadora, por intercesión especial de la Virgen, la posibilidad de escapar del purgatorio, se exige que pase de nuevo por la envoltura terrenal.

En los milagros relatados por Berceo, si la resurrección del pecador es un caso estadísticamente más frecuente que el mero viaje interno de una parte del más allá a la otra, es probablemente porque se plantea el problema de la verosimilitud de la difusión del milagro: es preferible, para la narración, que el pecador mismo, una vez resucitado, se haga el portavoz de lo que le ocurrió en la escena espiritual. Citemos dos ejemplos, el del *Romero engañado por el enemigo malo* que recupera la vida, sin plazo limitativo, para poder confesarse y llevar vida santa (VIII), o el del senador, uno de los protagonistas de *Los dos*

hermanos" (X) al que se le concede un plazo de treinta días de vuelta de su alma al cuerpo, para arreglar sus asuntos espirituales.

Es de notar que si el paso del alma desde el mundo de los vivos al más allá se hace con toda rapidez en la narración (II, 85, *El sacristán fornicario*), la vuelta, a veces sencilla e inmediata (II, 94, 95), es, otras veces, mucho más problemática y exige unas etapas múltiples y progresivas. Un primer ejemplo es el del milagro de *Los dos hermanos* (X). Para restituir el alma a su cuerpo, se pide la intercesión de San Proyecto, el santo que fue favorito de esta alma pecadora (260). Más notable es el caso del milagro de *San Pedro y el monje mal ordenado* (VII): "Quando udió Sant Peidro esti tan dulz mandado, [que el alma volviese al cuerpo] / [...] / la alma que levavan tolliógela sin grado. / Diógela a dos ninnos de muy grant claridat, / creaturas angélicas de muy grant sanctidat: / diógela en comienda de toda voluntat / por tornarla al cuerpo con grand seguritát / Diérongela los ninnos a un fradre muy onrrado/ que fuera en su orden de chiquinez criado; / levóla él al cuerpo que yaçié mortajado / y resuscitó el monge, Dios sea end laudado". Tenemos la impresión de que se necesita pasar por unos varios compartimientos estancos, o esclusas, que permiten desandar el camino entre la escena espiritual y el mundo terrenal, lo que subraya a los oyentes lo antinatural de este itinerario.

Una vez determinados los tipos de comunicación existentes entre el mundo de los hombres y los dos "niveles" de la escena espiritual, veamos cuáles son las características espaciales de cada uno de estos ámbitos.

En contraste con la pieza introductora de la obra, que se desarrolla en un lugar indeterminado, gran parte de los relatos de milagros empiezan por una precisión geográfica. En la mayoría de los casos, cuando la fuente latina indica la ciudad donde ocurrió el milagro referido, Berceo conserva esta información y la presenta de modo muy semejante, dedicándole ritualmente los dos versos iniciales del poema: "En Colonna la rica, cabeza de regnado, / avié un monesterio de Sant Peidro clamado" (VII, *San Pedro y el monje mal ordenado*). Citemos una excepción, en *El clérigo y la flor* (III), Berceo abandona la indicación que figuraba en la fuente: "*in carnotensium urbe degebat*" (p. 226, ed. Cátedra), confiriéndole un valor más universal al milagro descrito. Por otra parte, en el milagro XXIII, *El mercader fiado*, se aplaza brevemente la mención del espacio urbano ("Costantín") para dejar sitio a una *captatio benevolentiae* urgente.

La ciudad va acompañada habitualmente por una mención de su sitio geográfico, y de su importancia económica: "Enna villa de Pisa, cibdat bien cabdalera / en puerto de mar yaze, rica de grand manera, / avié y un calonge..." (XV, *El novio y la Virgen*), o "En Toledo la buena, essa villa real / que yaze sobre Tajo, essa agua cabdal, / ovo un arzobispo..." (I, *La casulla de San Ildefonso*). Así aparecen mencionadas gran número de ciudades de la península italiana como Pavía, Roma, Pisa. Pero el hecho es que los milagros ubicados en España tienen un relieve particular en la composición: el de *La casulla de San Ildefonso* abre la recopilación. El espacio ibérico vuelve a aparecer a trechos regulares en la obra: en el milagro VIII, *El romero engannado por el enemigo malo*, se define tanto por el espacio de la romería como por su punto de partida (Cluny). En el milagro XVIII se vuelve a mencionar a Toledo como ciudad estructurante de la jerarquía eclesiástica española. El reparto regular de los milagros que remiten al espacio español a lo largo de la obra (I, *La casulla de san Ildefonso*; VIII, *El romero engannado por el enemigo malo*; XVIII, *Cristo y los judíos de Toledo*) podría manifestar una preocupación por construir un ámbito religioso

nacional, y eso a pesar de que la mayoría de los casos tratados son italianos. Siendo además Cluny una orden que desempeñó un papel fundamental en el desarrollo de las peregrinaciones a Santiago, y procediendo los oyentes de esta misma peregrinación, es interesante ver que entre dos milagros toledanos se inserta otro milagro vernacular definido por la meta del viaje (Santiago) y por el itinerario compostelano: el milagro XVIII no ocurre en Cluny, ni en Santiago, sino en el camino. El que sólo se indique con vaguedad que la caída del peregrino pudo ocurrir en el tercer día la sitúa evidentemente en Francia, pero el no recalcar con precisión este lugar permite apropiárselo imaginariamente como perteneciente al espacio vernacular, ya que la referencia implícita, en la mente del peregrino oyente, será el monasterio del narrador, etapa española.

De los 25 poemas, 10 no indican lugar preciso (ej.: *El clérigo y la flor*, III), lo que también se puede relacionar con el fenómeno de apropiación del espacio español mencionado arriba, a la par que permite compensar la impresión de predominio del espacio urbano que proporcionaría la sola enumeración de las capitales de la península italiana. (Véase Alain Varaschin, p. 2: "El paisaje urbano es muy poco utilizado por Berceo")

La coherencia interna del espacio geográfico se logra mediante referencias intratextuales. En efecto, ocurre que un texto de la recopilación remita a otro: El milagro XII (*El Prior de San Salvador y el Sacristán Uberto*) ocurre en Pavía, y el siguiente (XIII, *El nuevo obispo de Pavía*) empieza por "En essa misme cibdat avié un buen christiano" (306).

El espacio del campo, dejando aparte el prado simbólico de la introducción cuya indefinición geográfica permite la interpretación alegórica, es habitualmente un espacio campesino humanizado, en el que campea la silueta de un monasterio (II, *El sacristán fornicario*), o definido por la función social del personaje central, como en *El labrador avaro* (XI). Es un espacio definido por los edificios religiosos (iglesias, monasterios), enlazados por carreteras y puentes. Tal espacio, que deja muy poco sitio a la expresión del paisaje natural, es el universo que rige la imaginación del peregrino, en constante desplazamiento de un monasterio a una iglesia, pasando por carreteras y puentes. (Cf. Alain Varaschin, p. 3: "Se ven sobre todo campanarios en la obra de Berceo"). Los puentes parecen significar la actividad humana por antonomasia. Se describe la inutilidad social del ladrón (VI, *El ladrón devoto*, 142), de la manera siguiente: "Era un ladrón malo que más quería furtar / que ir a la egleſia nin a puentes alzar".

Pero también recordarán tales puentes el valor de María en la intercesión de los pecados (Cf. el *De acueductu* de Bernardo de Clairvaux).

Si consideramos que, al lado de la romería de Santiago de Compostela que dibuja el espacio europeo de la cristiandad, se abre un espacio más lejano, el de la peregrinación a las Tierras Santas (en el milagro XXII, *El romero naufragado*), comprobamos que el espacio del mundo terrenal, en este conjunto de poemas, es enteramente definido por la percepción religiosa. Dicho de otro modo: el narrador depura el espacio en el que se desarrollan las historias relatadas, y lo adapta con exactitud a la percepción del mundo que tienen momentáneamente sus oyentes los romeros, a cuya subjetividad hay que amoldarse para impresionarles más. La decena de milagros indefinidos en cuanto a su espacio geográfico nos parece explicarse por el deseo del poeta de amoldarse a este imaginario espacial del peregrino. Como, en su gran mayoría, la acción ocurre en monasterios o iglesias, se

densifica la red del espacio religioso adaptable a cualquier peregrino, cualquiera que fuese su procedencia nacional. Estos poemas no definidos espacialmente por un sitio en el mapa dejan abierta la puerta al sueño y a la apropiación personal de cada uno. Además la aparición de la Virgen en un espacio dejado en blanco confiere a la divinidad un impacto más universal, y se compagina con el don de ubicuidad del personaje celestial.

La ausencia de precisiones paisajísticas en una fuerte proporción de milagros contrasta con el paisaje inicial descrito con abundancia y minucia en la pieza introductoria, y permite que el lector se interrogue sobre el sentido de estos elementos descriptivos iniciales de los que el Poeta supo prescindir en el relato de los milagros.

Única excepción en esta sobriedad paisajística son los paisajes de agua: al monasterio de san Miguel de la Tumba "el mar lo cerca todo / elli yaze en medio" (XIV, *La imagen respetada por el incendio*, 317), pero esta disposición del relieve natural se transforma en una condición indispensable en el relato del parto maravilloso de una mujercilla rezagada imprudentemente en medio de la bahía (XIX).

En *El sacristán fornicario*, el pecador del sacristán tiene que franquear un río para ir a cometer sus actos de lujuria. El río que rodea al monasterio cobra un evidente valor simbólico: es la frontera entre este espacio protegido contra el pecado que es la comunidad religiosa, y el mundo laico de los vicios. La caída en las aguas del río se superpone a la caída moral, y el cuerpo del monje lujurioso se ahoga en las aguas caudalosas a la par que su alma se ahoga en el pecado: tampoco aquí se evoca de modo gratuito al elemento paisajístico.

En relación con la frontera moral que representa el recinto de un monasterio, podemos citar el ejemplo de *El Clérigo y la flor* (III), donde el ostracismo de la comunidad religiosa hacia uno de los suyos, cuyo comportamiento no había sido ejemplar, se manifiesta enterrándole fuera de la comunidad: "defuera de la villa, entre unos riberos³ / allá lo soterraron, non entre los dezmeros" (o sea en el cementerio con los demás parroquianos) (104), y es precisamente el exilio de su favorito lo que irrita a la Virgen: "Pesó'l a la Gloriosa con ese enterramiento / porque yazié su siervo fuera de su convento"... (105); "... que el mi cancellario / non mereció seer echado del sagrario" (107). Aquí la consecuencia del milagro consistirá en el desplazamiento del cuerpo del difunto a un lugar más cercano a la Iglesia (desplazamiento horizontal), en señal de restauración de la confianza de la comunidad, y siguiendo las órdenes tajantes de María. Precisemos que Berceo transforma ligeramente el espacio, cristianizándolo: hace de un espacio urbano (pueblo, cementerio) un espacio conventual (105), y menciona la proximidad de la iglesia, detalle que no proporciona la fuente (114).

Los desplazamientos potenciales de los seres humanos son lo que define funcionalmente el espacio geográfico terrenal, mundo que se caracteriza por la presencia de fronteras simbólicas y por la horizontalidad. Sin duda por ser el mundo del pecado, carece de elementos evocadores de una verticalidad símbolo de espiritualidad, como los hay en el jardín encantado del texto introductor (línea vertical del tronco de los árboles, vuelo aéreo de los pájaros).

Los muy pocos desplazamientos verticales existentes en el mundo terrenal se dan, por ejemplo, en *El galarcón de la Virgen* (IV) y en *El pobre caritativo* (V), pero se limitan a una mera evocación del tópico del alma que sube al cielo: "prisiéronla los ángeles con la

³Este elemento, de por sí, resume el espacio del campo según Berceo.

gracia divina / leváronla al Cielo do el bien nunqua fina". (IV, 129); "Prisiéronla los ángeles, un convento onrrado / leváronla al Cielo, Dios sea end laudado" (V, 138).

El ejemplo más depurado de horizontalidad se encuentra en la historia del *Parto maravilloso*, (XIX), donde las inmensidades llanas que rodean al monasterio de San Miguel de la Tumba son el sitio mismo del milagro, después de haber sido invadidas por las aguas. Si nos fijamos, por otra parte, en el mar que es el lugar de la intervención milagrosa, en *El romero naufragado* (XXII), la horizontalidad parece ser también el modo espacial escogido para manifestar la ubicuidad omnipotente de la Gloriosa "en mar et en terreno todopoderosa" (XIX, 432). La inmensidad sin límites de los espacios marinos sería otra forma de manifestación de los efectos potentes de la acción de la Virgen: verticalidad y mar parecen ser dos nociones espaciales donde se expresa la espiritualidad. Etimológicamente "Mariam" se compone de "yam", palabra hebrea que designa al mar, sin contar la falsa etimología que hizo relacionar "María" con *mare*. La Virgen es la "*Estrella del mar*" para toda la Edad Media, y hasta existen representaciones tradicionales suyas bajo el aspecto de una sirena⁴.

La horizontalidad es el terreno por el cual se despliega el frenesí de la actividad humana, el hormigueo de los hombres. A pesar de que la perspectiva de estos relatos es individualizante (cada poema narra la salvación de un alma particular), el mundo terrenal es el lugar de una agitación febril colectiva, como la de los compañeros de monasterio del "sacristán fornicario" que van buscando febrilmente a éste por todas las direcciones: "buscando suso e yuso atanto andidieron." (II, 83). La agitación se expresa también en las manifestaciones festivas urbanas, como cuando se está organizando la nueva fiesta en honor a la Virgen, a instigación de San Ildefonso: "Fincaron en Toledo pocos en su ostal / que non fueron a missa a la sied obispal" (I, 57).

El espacio social del convento aparece evocado de modo privilegiado, no sólo por ser un espacio diariamente frecuentado por el redactor, sino por ser el sitio mismo donde se imparten las lecturas de los textos de la recopilación: en *El sacristán fornicario* (II) y en *El monje embriagado* (XX) procedemos a una visita en regla del espacio conventual, yendo de la bodega al claustro, y de la iglesia al dormitorio (Alain Varaschin también insistía en la concepción de un espacio a la medida del cuerpo humano, que permitía reconstituir el espacio horizontal del monasterio).

A la par que el eje horizontal, lo que caracteriza los desplazamientos humanos, es el hormigueo y el bullicio. En el mundo terrenal, los protagonistas humanos se desplazan mucho: uno anda en busca de la novia con quien se va a casar (XV, *El novio y la Virgen*), otro va de romerías (VIII, *Cristo y los judíos de Toledo*; XXII, *El romero naufragado*), otro mata a su vecino odiado persiguiéndolo hasta los refugios sagrados (XVII, *La iglesia de la gloriosa profanada*). Hay quien viene de otros reinos para robar las iglesias (XXIV, *La iglesia despojada*), y hay quien va al extranjero para mejorar sus negocios (XXIII, *El mercader fiado*). Se hacen malos encuentros por los caminos (VIII, *El romero engañado por el enemigo malo*) y naufragios por los procelosos mares (XXII, *El romero naufragado*). Los monjes se evaden del claustro para embriagarse en las bodegas (XX, *El monje embriagado*), o salen del recinto monástico para abandonarse a la lujuria (II, *El sacristán fornicario*; III, *El clérigo y la flor*). Muchas de las actividades humanas están regidas por

⁴Véase A. A. Barb, «Anthaura, the mermaid and the devil grandmother», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 29, 1966, 1-23.

los desplazamientos. Todas estas acciones ocurren con un ritmo acelerado en el relato, que no se demora en la evocación de la vanidad humana sino el tiempo estrictamente necesario para explicar las condiciones de la caída. La vida de aquí abajo es en efecto el lugar del pecado, a pesar de algunos ejemplos de vidas puramente devotas (IV, *El galardón de la Virgen*; V, *El pobre caritativo*; IX, *El clérigo simple*; XIII, *El nuevo obispo de Pavía*). El espacio terrenal se define como el espacio del engaño, de la trampa: "mas non entendí ella do yazié la celada" (XV, *El novio y la Virgen*, 344), y de la hipocresía: "Supo bien encobrirse el de suso varón" (345). La escena humana está minada por las intervenciones del más allá, sean las de la Virgen vengativa, sean las de las potencias diabólicas.

Además de su agitación esquizofrénica, el mundo humano lleva otra connotación negativa; es también el lugar del vacío y de la desaparición. Los brazos de la novia estrechan el vacío, cuando la Virgen sustrae milagrosamente al novio, para ponerlo a resguardo en un sitio ignorado (XV, *El novio y la virgen*, 348-349): la paradoja es que el lugar misterioso en el que se esconde al novio raptado se encuentra en el mundo de los hombres y no en la escena espiritual.

El pecado es lo que agobia el mundo de los humanos, hasta el punto de que los ahoga física y espacialmente, como ocurre al orgulloso sucesor de San Ildefonso, que se creyó tan digno de llevar la casulla regalada por la Virgen como lo había sido su ilustre predecesor, y perece ahogado por la casulla mágica: "Pero que ampla era la sancta vestidura / issioli a Siagrio angosta sin mesura: / prísoli la garganta como cadena dura / fue luego enfogado por la su grand locura" (I, *La casulla de San Ildefonso*, 72). Pero no sólo los castigos, sino la devoción se manifiestan en el espacio merced a los movimientos corpóreos: el novio expresa su devoción a la Virgen "con pies y manos" (XV, *El novio y la virgen*, 331), y el sacristán fornicador, cada vez que salía de jaleo, "facié a la su statua [de la Virgen] el enclín cada día" (II, *El sacristán fornicario*, 6).

Pudiéramos creer que la escena espiritual dista mucho de presentar el atareamiento propio de la vanidad humana. Y sin embargo en la escena espiritual, la agitación no desmerece de los tejemanejes humanos.

Empezaremos por evocar a los diablos que, paralelamente al frenesí humano, se agitan en las regiones inferiores, afanándose con las almas pecaminosas que van a parar al camino que lleva a los infiernos: por el alma del sacristán fornicador "vinieron de diablos [...] grand gentío" (85) que pronto van trayéndola "com a pella" (86), ocupando de modo lúdico esta escena espiritual horizontal que es el purgatorio. Asimismo, muy poblado de diablos hacendosos es el purgatorio en el que Estevan ve a su hermano Peidro, mal clérigo romano: "vío a su ermano con otros peccadores / do sedié el mesquino en muy malos sudores: / metié voces e gritos, lágrimas e plangores, / avié grand abundancia de malos servidores" (X, *Los dos hermanos*, 247). Este bullir de los diablos concurre a poner de relieve la horizontalidad del purgatorio en el milagro XI, *El labrador avaro*: "Luego que esti nomne de la Sancta Reina / udieron los demonios, cogieron'se de y aína / *derramáronse* todos como una neblina, / desampararon todos a la alma mesquina" (XI, 278). El verbo "derramar" es un vocablo al que Berceo parece tenerle mucha afición para describir los movimientos de los diablos (VIII, *El romero engannado por el enemigo malo*, 196). Lo profundo de las regiones que llevan al infierno sólo se puede deducir de los movimientos de los ángeles o de la Virgen que "bajan" allá para salvar a sus protegidos. Esta definición espacial se hace, pues, paradójicamente, por medio de los santos moradores del más allá. El espacio del auténtico infierno se sugiere,

como vimos ya, por la angostura ("prisión"), y por la oscuridad: "Aviénla ya levada cerca de la posada / do nunca veríe cosa de que fuesse pagada: / nin veríe sol, ni luna, nin buena ruciada, / e serié en tiniebra, como emparedada (X, *Los dos hermanos*, 249).

El concepto de lo profundo aparece también para caracterizar metafóricamente a la Virgen: María es el "pozo" : "ca como pozo fondo, tal es Sancta María" (XXII, *El Romero naufragado*, 583). Asimismo, lo profundo de los mares es el lugar de la salvación milagrosa (XIX, *El parto maravilloso*; XXII, *El romero naufragado*). Otros términos de categoría espacial se emplean para designar a la Madre de Dios, como la "puerta" (XXV, *De cómo Teófilo fizo carta...* 774): "Ella es dicha puerto a qui todos corremos / e puerta por la qual entrada atendemos" (35); "Ella es dicha puerta, en sí bien encerrada, / pora nos es abierta, pora darnos la entrada" (36); o como la idea de eminencia: "es nuestra talaya [...], ella es dicha trono [...]" (37), siendo considerada la Virgen como la que guía al hombre en el viaje azaroso de la vida. Tales términos son, como se sabe, tópicos heredados de textos devotos, como las *Letanías de la Virgen*.

El espacio de los bienaventurados, en los *Milagros*, se caracteriza por ser muy atareado, pero parece tener una organización interna menos eficaz que la del infierno. Si no fuera porque cuentan con la intervención infalible de la Virgen, los ángeles y los santos llevarían frecuentemente las de perder. Por ejemplo, en el milagro de *Los dos hermanos*, San Lorenzo y Santa Inés tienen que desplazarse para ir a buscar a Proyecto, santo mártir reverenciado por el pecador Estevan: "Fueron pora Proyecto, fuera cuyo rendido / dissieronli: "Proyecto, non seas adormido: / piensa del tu Estevan, que anda escarnido, / réndili gualardón ca óvote servido." (X, *Los dos hermanos*, 255). Estos defectos de los santos tienen una justificación dramática. Permiten subrayar mejor la peculiar eficacia de María que subsana las insuficiencias de sus colegas del cielo. El desaliento de los ángeles, en *El sacristán fornicario*, permite, además, una construcción altamente dramática: la tragedia del alma se ha consumado. Todo está perdido. Y sin embargo, la situación se invierte por la intervención todopoderosa de la Virgen.

El espacio del cielo berceano, concebido, como se sabe, a semejanza de la sociedad feudal, es un espacio muy jerarquizado: "Fue pora la Gloriosa que luz más que estrella, / movióla con grand ruego, fue ante Dios con ella... etc." (256). La Virgen es la "reína general" (II, 88), Cristo es "el Reñ de los Cielos, alcalde savior" (94), del mismo modo que, entre los moradores del infierno el "enemigo malo" era "de Belzebud vicario" (78). Es un espacio compartimentado por esta jerarquización (varios niveles de santidad), y desplegado en un plano concreto (van a "buscar" a San Proyecto), aunque no tiene proporciones especificadas. Esta a-dimensionalidad de la morada de las figuras santas es un elemento que la diferencia del espacio de los humanos, hasta el punto de que los santos habitantes son el elemento que sirve de referencia perifrástica: en *El novio y la Virgen*, el narrador expresa la hipótesis de que el novio desaparecido ha ido a parar después de su muerte al paraíso: "bien allá lo farié posar *do ella posa*" (351): el espacio se define exclusivamente por la mención de la Virgen, su moradora, lo que se compagina bien con la intención marial.

La curiosidad que tiene todo devoto del tiempo de Berceo por conocer el aspecto del paraíso de los bienaventurados queda sin satisfacer: el monje embriagado entrevé durante un breve instante en sus alucinaciones etílicas el espacio por el cual se mueve la Virgen que ha venido a socorrerle; pero esta visión es incompleta y deleznable: "No la podié a ella por do iva veer, / mas vedíe grandes lumnes redor ella arder" (XX, 490). La sola descripción del

descanso de los justos, en los milagros mismos, se encuentra en *El Prior de San Salvador y el sacristán Uberto* (XII), ya citado por nosotros más arriba, y hace eco a la larga evocación del lugar ameno de la introducción.

Después de definir lo que son, a nuestro parecer, los espacios en los *Milagros de Nuestra Señora* vulgarizados por Berceo, veamos ahora las técnicas empleadas para escenificar este espacio en la imaginación del oyente.

El problema técnico planteado por los milagros es que gran parte de los datos referidos en el relato ocurre en la escena espiritual, y no siempre con posibilidad de contarlos, para el personaje beneficiado. Cuando el sacristán "fornicario" (III), el mal monje (VII, *San Pedro y el monje mal ordenado*), el romero de Santiago (VIII), o Estevan, en *Los dos hermanos* (X), resucitan, se hacen ellos mismos los portavoces del milagro que consistió precisamente en devolverles la vida para dejarles la posibilidad de rescatar su alma. No necesitarían siquiera hacer comentarios para que el milagro fuera perceptible por los espectadores, su mera presencia de resucitado bastaría, y sus relatos sirven esencialmente para referir con todo detalle la actuación de la Virgen, lo cual permite apreciar la fuerza de su valimiento.

Pero, otras veces, el milagro se limita a una aparición, visual o sonora, generalmente reservada a los ojos u oídos de su beneficiario: el que recibe el galardón de la Virgen (IV), el pobre caritativo (V), o el monje embriagado (XX) son los únicos testigos de la aparición de la Virgen y tienen la posibilidad de contarla mediante la confesión que precede a su muerte o sigue a su pecado de embriaguez. En otra categoría de milagros, la aparición se hace a una tercera persona que tiene que tomar ciertas medidas favorables al beneficiario. En *El clérigo y la flor* (III), el buen clérigo recibe la orden expresa de desplazar el cuerpo del mal clérigo protegido de la Virgen, exiliado de la comunidad devota. Para restituir al Clérigo ignorante (IX) la posibilidad de decirle una misa diaria, la Virgen se presenta airada ante los ojos del obispo, mientras que, en *El nuevo obispo de Pavia*, un "omne católico bien de religión" recibe los consejos mariales que permitirán acertar en la elección del nuevo obispo (XIII). En otro episodio aparece la Virgen a su devoto canónigo en el secreto de una iglesia, cuando camina al encuentro de su novia (*El novio y la Virgen*, XV). En otros casos el milagro es directamente comprobado de modo colectivo: *La imagen respetada por el incendio* (XIV), o *El ladrón devoto* (VI).

Directa o indirectamente, el milagro suele traducirse por una representación espacial: las apariciones visibles de la Virgen son mucho más numerosas que sus manifestaciones limitadas al ámbito sonoro. Las voces del más allá se hacen oír en dos casos, *El prior de San Salvador y el sacristán Uberto* (XII), *Cristo y los judíos de Toledo* (XVIII). Frecuentemente el milagro se comprueba por una simple observación visual por parte de los testigos (*La imagen respetada*, XIV; *El ladrón devoto*, VI).

El caso de *Labrador avaro* es más original, por desarrollarse íntegramente el milagro en la escena espiritual. No hay nadie para contarlos, ni aparición alguna. El milagro consiste en un simple debate entre los ángeles y los diablos para saber quién va a llevarse el alma poco simpática del labrador. Como un ángel tiene la idea de recordar que este hombre oraba diariamente a María, la mera mención del nombre de la Madre de Dios provoca la huida desfavorada de los diablos que no pueden oírlo sin dolor. Esta disputa sobreviene mientras el alma camina por la carretera que lleva al infierno, y los ángeles tendrán que bajar a buscar la presa abandonada por los diablos: "Vidiéronla los ángeles seer desempaada / de pïedes e de

manos con sogas bien atada, / sedíe como oveja que yaze ensarzada, / fueron e adussiéronla pora la su majada" (279). En este milagro, sólo accedemos a la escena espiritual mediante la omnisciencia del narrador.

El paso repentino a la escena espiritual se hace a veces sin comentario alguno del narrador, como en el caso del *Novio y la Virgen* (XIV): el marco espacial de la iglesia con sus puertas cerradas basta para escenificar el contacto con la aparición. Pero los ejemplos en los que las figuras santas del más allá vienen al encuentro de los mortales no son los más complejos. En el caso simétrico inverso, o sea cuando tenemos que observar lo que pasa en el infierno, ¿cómo se las arregla el narrador? Podemos decir que se produce un verdadero salto o "vuelco", ya que pasamos sin transición de una escena horizontal (la tierra), a otra que lo es igualmente (el infierno y sus aledaños). Este vuelco se produce por mero y repentino cambio de enfoque del narrador, que dirige autoritariamente la atención de su público hacia la escena espiritual: "*Mientras* yacíe en vanno el cuerpo en el río, / *digamos* de la alma en qual pleito se vío, / vinieron de diablos por ella grand gentío / por levarla al váratro, de deleit bien vazío. / *Mientras* que los diablos la trayén com a pella..." (II, 85-86). La expresión "digamos" muestra el deseo del narrador de volver el interés de los oyentes hacia la escena espiritual: la suerte del alma ya no ocurre en el mundo terrenal, y no es un hecho observable con ojos de testigos humanos como la suerte del cuerpo. Se supone que los diablos se apoderan del alma del monje, camino del más allá, en este espacio no determinado por el que cruza el alma inmediatamente después de la muerte, espacio asequible tanto a los ángeles como a los diablos, y en el que el destino final del alma aún no se ha decidido definitivamente. El paso del universo del mundo terrenal al otro, en la narración, es autoritario, decretado por el narrador todopoderoso y subrayado por la transición señalada por la repetición de "mientras". El añadido de Berceo, respecto a la fuente, consiste precisamente en este "digamos", expresión de la presencia del narrador. En *San Pedro y el monje mal ordenado*, y en otras piezas, este paso se hace de manera suave y automática siguiendo el desplazamiento del alma, como observamos más arriba: " [el monje] nin priso Corpus Dómini nin fizo confessión, / levaron los diablos la alma en presón. / San Peidro el apóstol ovo d'él compassión..." (VII, 163-4). Los oyentes no parecían tener dificultades para aceptar este traslado repentino del espacio terrenal al otro, confirmandose así el tópico según el cual los hechos maravillosos forman parte de la vida cotidiana en la Edad Media.

El narrador, sin embargo, se vale de otros recursos para conferir un sabor especial a la escena espiritual. El primer procedimiento es el volumen textual dedicado a su evocación. En la composición, Berceo le reserva con frecuencia un número muy importante de estrofas: 8 estrofas de las 22 que tiene el texto sobre *El Monje de san Pedro*; y 21 estrofas de las 33 del texto sobre *Los dos hermanos* ocurren en la escena espiritual.

El segundo procedimiento son las modalidades del discurso: tanto en el caso extremo citado como en otros donde el más allá tiene una presencia menos agobiante, la irrupción del estilo directo es una señal distintiva. El poeta produce gran efecto en sus oyentes al referir directamente las palabras de María, cuando ésta agradece amablemente a San Ildefonso las mejoras que introdujo en su culto, cuando expresa sus violentos reproches contra el Novio, (XV, *El novio y la Virgen*), o cuando se ensaña contra el obispo que humilla al pobre clérigo ignorante (IX, *El clérigo simple*). Citemos, por su energía ejemplar, el fragmento en el que la Virgen reconviene al Novio, culpable de querer casarse para asegurar su descendencia

(XV): "Don fol malastrugado, torpe e enloquido, / ¿En qué roídos andas? ¿En qué eres caído?". En este poema, el estilo directo hipertrofiado que ocupa tres estrofas, contrasta con la escueta evocación de los reproches de los que acompañan al Novio: "Todos avién querella, que avié tardado" (343).

El colorido verbal altamente pintoresco de las palabras de María, y el volumen textual que se concede a su evocación, contrastan con el uso de procedimientos de acercamiento muy expeditivos, cuando se trata de contar los elementos anecdóticos necesarios para entender el milagro. En *La iglesia despojada* (XXIV), el espacio se dibuja con técnica acelerada: "Defuera de la villa, en una rellanada, / sedié una eglesia, non mucho aredrada, / cerca de la eglesia una ciella poblada: / morava en la ciella una tocanegrada" (872).

En otros ejemplos, valiéndose de una técnica propia de los cantares de gesta, y que recuerda también modernamente la del cine, el poeta escoge el enfoque de unos planos cada vez más acercados a la realidad descrita: el milagro XV (*El novio y la Virgen*) empieza por una clase de Gran Plano General de la ciudad de Pisa (330), y luego se fija, con un Plano General, en un elemento de este lugar: el monasterio de San Cassián (333). Se hace luego un Plano de Conjunto para enfocar la carretera, teatro de la crisis moral sufrida por el novio. Luego viene un Plano Medio sobre el "portadgo" de la iglesia que aísla al novio de su comitiva⁵, terminando así la serie de los planos cinematográficos por un Plano de Detalle que muestra al novio aislado en un "cabero rincón" (339). Preparado por estos acercamientos visuales, el encuentro con la Virgen se hace con mucha continuidad: "Entró en la eglesia, [...] inclinó los enojos, [...] vínoli la Gloriosa" (339), produciéndose una milagrosa y repentina proximidad. Más tarde, en el mismo texto, un Plano de Conjunto enfoca la cama de los novios: "fizieron a los novios lecho en que yoguiessen" (347), antes de que se remate la descripción con un Primer Plano de la novia que abraza al vacío: "Los brazos de la novia non tenién qué prisiessen" (347).

Sin que haya en ello nada sistemático, los procedimientos visuales parecen preferentemente utilizados por Berceo para describir sin pérdida de tiempo la escena de los humanos, mientras que el arte del diálogo directo se despliega en los momentos que remiten a la escena espiritual.

Citemos sin embargo, una excepción: original inscripción en el espacio se observa en el caso del *Ladrón devoto* (VI) que ilustra otro modo de expresarse de la Virgen a favor de su protegido. En este milagro, María no formula ningún comentario: se contenta con sostener con sus manos el peso del cuerpo del ladrón devoto para que no se muera en la horca. Protege con sus manos el cuello del reo para que no sufra la degollación que sus empedernidos verdugos le quieren infligir. Aunque la Virgen prescinde de aparecer verdaderamente, su presencia se inscribe visualmente "en hueco" en el espacio de los hombres. Es una fuerza perceptible y medible, que sirve de contrapeso al cuerpo del reo y a los golpes del verdugo, sin que se manifieste la Virgen en el mundo visual tridimensional: es un milagro espacialmente observable, pero sin aparición física de la autora del milagro a los ojos de los testigos.

La ambigüedad no se da sólo en las manifestaciones espaciales de las figuras del más allá, sino en la definición misma del espacio, que cobra a veces un valor indefinido. En *El*

⁵Hemos subrayado ya la importancia de este elemento arquitectónico como frontera entre las dos escenas.

romero engañado por el enemigo malo, el itinerario al que alude el "enemigo" en su conversación con el peregrino conserva una voluntaria ambigüedad, que lo hace adaptable a la mentira contada al romero y también a la realidad del engaño. En "Essisti de tu casa por venir a la mía" (189), "casa" designa tanto a Santiago de Compostela como al infierno en el que va a precipitarse el romero⁶.

De muy otra categoría es la ambigüedad del espacio presentado en la pieza introductoria de los *Milagros de Nuestra señora*, que, a diferencia de los textos dedicados a los relatos de milagros, no se inspira en una fuente definida, aunque sí en varios elementos de la simbólica religiosa, como fue sobradamente estudiado.

Si, en los *Milagros*, Berceo se muestra muy parco en sus descripciones paisajísticas, el espacio del "verde pradal" de la introducción se describe de modo sistemático. Primero, el narrador nos hace penetrar en este prado florido como si perteneciera al mundo real, y para reforzar la primera impresión de realismo, inscribe este lugar en el marco de la experiencia cotidiana de los oyentes: es un prado donde descansa un peregrino cansado por su caminata del día. También nos lo presenta como un elemento de su propia experiencia, lo que resulta diferente de los relatos circunstanciados de los milagros individuales, muchas veces introducidos por un "leemos" distanciado. Sin embargo, se da la paradoja de que este espacio descrito por el narrador como verdadero espacio vivido (es el solo espacio relacionado con el "yo" del narrador: "yendo en romería / caecí en un prado", (2) se presenta también como falso espacio metafórico.

El "verde pradal", expresión del tópico del *locus amoenus*, es un sitio que habla a los sentidos, lleno de flores odoríferas, de fresca sombra, de fuentes, de frutas abundantes. Es el lugar de la perfección: ninguna de sus frutas es agria, y los pájaros cantan, no de manera inorganizada, sino según el *organum* medioeval. Esta perfección antinatural sugiere la idea de que se trata de un espacio ideal, un espacio de la inteligencia abstracta, y el paso al modo verbal de lo virtual confirma que nos movemos fuera de la realidad: "refrescáronme todo, e perdí los sudores: / *podrié* vevir el omne con aquellos olores" (5). Como es lógico, aquel sitio encantado baña en la mayor indefinición geográfica.

Estamos, en efecto, en un universo que dista mucho de parecerse a la sencilla existencia real. Es un mundo en el que todo elemento (las flores, la fuente, el árbol), todo desplazamiento espacial (las aves "al posar" o "al mover") corresponden a otras realidades: el canto de los pájaros representa la obra de los profetas que alaban a María, el prado maravilloso es la Virgen, las flores son sus milagros etc. Estamos en el dominio de lo simbólico, a un doble o triple nivel: tumbarse en este prado maravilloso es: 1) dormir; 2) morir; 3) esperar sosegadamente la vida eterna. Berceo se apoya en una antigua tradición según la cual las descripciones del paraíso tienen un valor alegórico más que histórico: Philón⁷, ya en el siglo I, aconseja hacer una lectura alegórica de las descripciones del paraíso. San Efrén⁸, invita a entender el Jardín de las Delicias con un sentido espiritual.

⁶De paso notamos la familiaridad que se le atribuye a Santiago Apóstol, señal de la interpenetración del mundo cotidiano y del mundo de la religión en la época de Berceo, a no ser que esta familiaridad sea precisamente la huella de que se trata de un falso Santiago.

⁷Jean Delumeau, *Une histoire du paradis*, Paris, Fayard, 1992, 358 p., p. 27.

⁸Santo muerto en 373. Delumeau, p. 23.

El espacio descrito en la introducción de Berceo dista mucho de tener las características del Paraíso donde moran la Virgen y los santos. La perpetua agitación del más allá, tanto en las altas esferas como en las oscuridades infernales, así como la agitación del mundo de los humanos, contrastan con la perfecta tranquilidad del "verde pradal" berceano. La morada celestial, en los textos de los milagros propiamente dichos, parece caracterizarse, como vimos, por un ambiente tan atareado como el de un moderno Amnesty Internacional especializado en la salvación de las almas: apenas si un santo, el buen San Proyecto, se atreve a disfrutar de un descanso merecido (y para colmo sus colegas le reprochan su pereza...). Al revés, el universo del prado eternamente verde se caracteriza esencialmente por la idea de descanso ("posar" 351; "posada", 624). Al lado del universo conflictivo en el que, siguiendo el esquema feudal, la Señora ayudada por sus vasallos (los ángeles) combate fieramente a los malos (los diablos), Berceo expone en la introducción la visión de un refugio de paz. Pero no es el Paraíso primitivo de Adán y Eva, a pesar de compararse explícitamente con él (14 a y 15), y a pesar de compartir numerosas características suyas (frescor, frutas, flores, fuente, ausencia de los estragos del tiempo). Mientras el Jardín de Edén aún no ha sido contaminado por la agitación mundana debida a la condena de la estirpe humana, aquí se disfruta de un descanso logrado tras una vida de trabajos. Aunque la descripción de este lugar ameno y tranquilo precede, en la obra, la de los agitados relatos de milagros, en la cronología de la vida del peregrino este descanso se logra después del esfuerzo de una etapa de camino, o a nivel simbólico, después de una vida de esfuerzos por ganar la salvación. En la topografía imaginaria de la Edad Media, este verde prado corresponde al *limbum patrum*⁹, especie de sala de espera o de antesala del auténtico Paraíso, al que sólo accederán los Justos después del Juicio Final¹⁰. Dante también, un poco más tarde, asimilará la morada de los muertos al Jardín de las Delicias¹¹.

⁹ Delumeau, *Une histoire du paradis*, p. 50.

¹⁰ Todo un capítulo (II) del libro de Delumeau va consagrado a esta concepción del paraíso poco conocida, la de un lugar de espera para los Justos antes del Juicio Final (p. 37). En aquel sitio viven Enoch y Elías, que fueron sustraídos a la vida sin conocer la muerte, y también el buen ladrón crucificado al lado de Jesucristo, así como los Mártires y los Justos. En el imaginario colectivo se situaba este paraíso en los confines de la tierra, o en el tercer cielo adonde fue raptado San Pablo, lugar que no hay que confundir con el séptimo cielo, que es el de la felicidad eterna y de la visión beatífica. Inspirándose en el libro de Esdras, San Ambrosio habla de un «desván» de las almas (*promptuarium animarum*), lugar ameno y deleitoso que permite esperar el momento del acceso al Reino de los Cielos (p. 40). Es una concepción heredada de la tradición hebraica que cree en un paraíso intermediario donde las almas de los elegidos esperan la resurrección. En el *Zohar*, tratado esotérico redactado entre 1270 y 1300 se lee: «cuando las almas de los Justos dejan este mundo, entran en el palacio situado en el Edén inferior y se quedan allí todo el tiempo necesario para prepararse a subir al Edén superior». La distinción entre los dos Edenes se comunicó de la tradición judía a la escatología cristiana. Entre los numerosos textos que mencionan esta noción se destaca el *Apocalipsis de Pablo* (Evangelios Apócrifos): allí se hace del paraíso terrenal un lugar *de etapa*, «por un tiempo», antes de alcanzar el cielo definitivo (p. 41). La idea de «etapa» nos parece particularmente interesante en relación con el texto de Berceo donde la pausa en «el verde pradal» se hace como etapa de una peregrinación. En la época patristica gran copia de testimonios convergen para asegurar que un lugar intermediario de descanso y de felicidad acoge las almas de los Justos antes de que recuperen su cuerpo para la ascensión final al Reino de los Cielos (p. 48). Delumeau cita al *Diccionario de arqueología cristiana* que observa que, en los primeros siglos, «el paraíso no es aún el reino de los Cielos, en lo que va a transformarse a continuación». No es sino una estancia temporaria en el *refrigerium* (lugar de refrescamiento), también llamado «Seno de Abraham». En aquel sitio el alma de los difuntos vive, como en el texto de Berceo, un descanso agradable (*requies*) que al mismo tiempo que es el sueño de la muerte («*Hic requiescit*» o «*Hic*

El lugar descrito en la introducción nos parece ser, pues, un espacio abstracto, aunque definido por su apariencia sensible, y pertenecer al mundo de la idea: es la proyección de la idea de redención, de anulación de la culpa original, y por lo tanto es el antitipo del Jardín de Edén. "Semeja esti prado equal de Paraíso" (14), escribe Berceo, por lo tanto no *es* exactamente el paraíso. En aquel mundo, de nuevo horro del pecado, la serpiente ya no enlaza el árbol del Conocimiento, los árboles ya no albergan traición y tentación, y se contentan con impartir una fresca sombra y ofrecer unas frutas perfectas: "Si don Adán oviesse / de tal fructo comido, de tan mala manera / non serie decibido" (15). No ocupa este espacio una pareja humana sino un hombre solo frente a la responsabilidad de salvar su alma. No es un Jardín de las Delicias encerrado entre altos muros, es una amable pradera abierta, como en la tradición que remonta a la visión pagana de los campos Eliseos, o a la obra del español Prudencio¹², en la que el personaje llamado Cathemerinon descubre en el Jardín de Edén unas praderas llenas de colores¹³. A diferencia del paraíso de Adán y Eva en el cual se les permitía a nuestros primeros padres el goce sensorial, con tal que no accedieran al árbol de la Conocimiento, aquí el peregrino cansado goza conjuntamente del disfrute celestial y del Conocimiento (acceso a las interpretaciones simbólicas), sin incurrir en la ira divina.

Espacio intelectual ideado según concepciones humanas, y no destinado a los seres espirituales, se mide con el rasero del cuerpo humano¹⁴. Es un espacio a la medida del hombre y de su percepción de las cosas, habitado por un cuerpo humano relajado, cuya desnudez evoca, más allá de la desnudez primitiva de Adán y Eva, el despojo de los ornamentos del Mundo, y la vuelta a una involución casi fetal hacia la muerte. En este prado simbólico se valora la dimensión vertical (árboles, pájaros que levantan el vuelo), lo que no nos extraña, por ser un mundo de elevación espiritual, pero combinándola con la dimensión horizontal humana, la de un cuerpo tumbado en la hierba.

Lo que en los relatos de los milagros corresponde al salto de la escena terrenal a la otra se ve sustituido aquí por el paso del sentido primero literal (un prado verdadero) al sentido alegórico. El narrador no nos invita, como lo hará más tarde, en el transcurso del relato de los milagros, a mirar a la escena espiritual, sino a desentrañar el sentido oculto de

dormit» son frecuentes inscripciones en las losas de los sepulcros), es una vuelta al útero materno. Recordemos que el narrador del texto de Berceo se duerme desnudo como un recién nacido.

Aún presente en las descripciones del Purgatorio de San Patrick, importante texto medieval del XII, esa creencia en un paraíso intermediario será considerada luego como una herejía. Criticada ya una primera vez por la Universidad de París en 1240, habrá que esperar el siglo XIV para que la noción de *refrigerium* sea condenada por la Iglesia Católica, oficial y categóricamente. Con ocasión de la fiesta de Todos los Santos de 1331, el Papa declaró que los Justos no gozarían de la visión beatífica antes del Juicio Final.

¹¹Cf. *La Divina Comedia. El Purgatorio*, canto 28: «Aquí vivió inocente la primera pareja humana, en el sitio donde reinan las flores y las frutas eternas».

¹²Murió en 1410.

¹³Delumeau, p. 24.

¹⁴Esta insistencia en la humanidad del Paraíso nos recuerda que en el siglo XIII, hubo varias tentativas, por parte de ciertas sectas, como la de los Amauricianos, en París, de establecer el paraíso en la tierra. Hacia 1400, los Adamitas de Bohemia deciden poner en práctica las relaciones paradisiacas (vuelta a la inocencia de la infancia etc.). Se designaban a sí mismos como los *Homines Intelligentiae* (Cf. Tristan Hannaniél, *Les controverses du Christianisme*, Bordas, París, 1992).

su actual descripción: "Sennores e amigos, lo que dicho avemos, / palavra es oscura: esponderla queremos." (16). A este salto corresponde el paso de "yo" sensual, que testimonia, al "nosotros" sabio de la exégesis dogmática: "esponderla *queremos*: / *tolgamos* la corteza, al meollo *entremos* / *prendamos* lo de dentro, lo de fuera *dessemos*"¹⁵.

Mientras que en los *Milagros* se aludirá a diversas peregrinaciones concretas (Santiago de Compostela, el Santo Sepulcro), la introducción alude a la romería que es la vida del cristiano (*Homo Viator*): "Todos quantos vevimos que en pïedes andamos / - siquiera en presión o en lecho yagamos - / todos somos romeos que camino pasamos." (17). El aquí abajo es el lugar propio del desplazamiento, hasta la paradoja de seguir siéndolo en la inmovilidad de la enfermedad¹⁶. El desplazamiento espacial se presenta como metáfora de la existencia. En los *Milagros* se produce el traslado de una escena a la otra, sin mencionar mucho lo alto y lo bajo, y describiendo preferentemente la horizontalidad. En cambio, en la introducción se especifica firmemente y de modo muy tradicional la atracción del "arriba": "La ficança durable suso la esperamos" (18). En cambio la evocación de los bajos fondos infernales no se justifica en esta parte introductora de la obra, por predominar la perspectiva de redención.

Esta diferenciación se refleja en la elección de los tiempos verbales: en los *Milagros* se emplean los tiempos del pasado, pero el tiempo verbal de la introducción es el presente. El espacio del prado simbólico está fuera de todo devenir, y de todo tiempo vivido, es el tiempo de la meditación extática e inmóvil.

En esta obra de Berceo hemos comprobado que coexisten dos visiones del paraíso: el Limbo de los Justos, definido por su calma absoluta, por la no actividad y la soledad, así como por la elevación espiritual, y el Paraíso celestial, donde residen la Virgen y los santos, caracterizado por un atareamiento que le hace parecerse a la agitación del mundo terrenal: tal semejanza se inscribirá en la visión humanizada que tiene el siglo XIII de las potencias celestiales, que parecerían así más asequibles a los fieles.

Entre el espacio terrenal y el del más allá existe una frontera que Berceo se esmera en minimizar. La introducción que precede a los *Milagros* se encarga de antemano de asegurar al oyente la continuidad entre el viaje humano en el siglo y el acceso a un Paraíso celestial, del que el "verde pradal" es la amena antecámara (18): "La nuestra romería estonz la acabamos / quando a Paraíso las almas enviamos".

El desplazamiento espiritual y el itinerario terrenal se reúnen en una continuidad sin ruptura, subrayándose en los *Milagros* la coherencia de aquel doble camino.

Bibliografía

Varaschin, A., "Le temps et l'espace dans Gonzalo de Berceo", *Langues Néo-Latines*, 72, 1978, 28-82.

Berceo, Gonzalo de, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. de Michael Gerli, Letras Hispánicas, 224, Madrid, Cátedra, 1987.

¹⁵Observamos que hasta lo simbólico se expresa en términos espaciales de interior/exterior.

¹⁶«Siquiere en [presión] o en lecho yagamos» (17).

Barb, A. A., "Anthaura, the mermaid and the devil grandmother", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 29, 1966, 1-23.

Delumeau, J., *Une Histoire du paradis*, Paris, Fayard, 1992.

Mena, Juan de, *Laberinto de Fortuna*, ed. Maxim Kerkhof, Madrid, Castalia, 1997.

Hannaniël, Tristan, *Les controverses du Christianisme*, Paris, Bordas, 1992.